



IMITACJA HORACJAŃSKA W ŁACIŃSKIEJ TWÓRCZOŚCI JANA KOCHANOWSKIEGO

ELWIRA BUSZEWICZ

Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Abstract

Horatian Imitation in Jan Kochanowski's Latin Poetry

The aim of this study is to show how Kochanowski imitated Horace in various ways and at different levels of his poetry. As to this moment, the matter has been discussed, mainly in regard to the *Lyricorum libellus*, by Zofia Głombiowska and Józef Budzyński. In this paper, the author briefly summarises their statements and comments upon them expressing her own view. She also mentions some other publications dealing with the Horatianism of the Polish poet to a lesser degree.

The text is divided into four sections. In the first one, the author makes a brief comparison between Kochanowski and Petrarca in the context of their mental kinship with Horace that resulted in poetry which is “Horatian” not only in terms of the *verba* but also some ideas.

The second section is devoted to the Horatianism of Kochanowski's collection of odes (*Lyricorum libellus*). The author begins with a brief summary of the previously mentioned scholars' views. She also demonstrates that some of these views may oversimplify the question of Horatian imitation in case of at least several of Kochanowski's poems. To illustrate this, she presents an analysis of ode XI (*In equum*) in the context of its Horatian models; the conclusion is that in this poem, as well as in the entire collection, Kochanowski imitates Horace in a sophisticated and polyphonic way.

The third part of the text, after a brief mention of the “loci Horatiani” in Kochanowski's elegies, shows the interplay of ideas between Horatian poetry and Kochanowski's *Elegy* III 1. The author puts emphasis on the fact that Kochanowski adapted some of the elegiac themes to the Horatian rhetoric.

Concluding her disquisition, the author argues that Kochanowski's Horatian imitation is neither superficial nor confined to the *imitation verborum*, but reaches deep in the structures of Horace's poetry.

Key words: Neo-Latin poetry, Horatian imitation, Jan Kochanowski's poetry

Regem te lyrici carminis Italus
Orbis quem memorat, [...]
Te nunc dulce sequi [...].
Sic me grata lyre fila trahunt tue,
Sic mulcet calami dulcis acerbitas.
(Petrarca, *Fam.* XXIV 10, 1–2; 7; 137–138)

1. Łacińskie słodkobrzmiące nici

Nie będzie żadnym odkryciem stwierdzenie, że liryczny Horacy stał się szczególnie popularnym (zarówno przywoływanym, jak i cytowanym) starożytnym autorem w dobie renesansu. Co więcej, pomimo przemożnego autorytetu Wergiliusza, mianowanego przez Juliusza Cezara Scaligera twórcą „drugiej natury”, raczej Horacy niż Wergiliusz stał się reprezentatywnym poetą łacińskim humanizmu¹. Podziwiano i próbowano naśladować Wergiliusza jako wzorzec stylu wzniosłego, arcydzieło dostojnej narracji. „Rzymski Homer” nie tylko nie utracił szacunku, jakim cieszył się w wiekach średnich, lecz nawet zyskał go więcej. Jego poezja przemawiała zarówno do ucha, jak i do wyobraźni. Nie starano się wynosić Horacego nad Wergiliusza. Raczej nadszedł czas, aby docenić zalety poezji Horacego, którą charakteryzowały dojrzałość i intelektualizm, precyzyjna sztuka słowa oraz sugestywna mowa uczuć². Idee Horacjańskie zaczęły wnikać do ludzkich umysłów, czemu na pewno w dużej mierze uitorował drogę Petrarca. Kochanowski, wnikliwy czytelnik jego łacińskiej twórczości, zyskiwał w niej na pewno jedno z „podglebi” swego horacjanizmu. Innych inspiracji dostarczyć mogło już pierwsze, krakowskie doświadczenie uniwersyteckie, potem zaś przebywanie w kręgu lekturowym nowołacińskich poetów tworzących na gruncie włoskim (Pontano, Marullo, Flaminio, Carbone, Navagero itd.), jak również poetów Plejady czy George’a Buchanana³. Kochanowski nigdzie w swej łacińskiej twórczości nie mówi o Horacym ani nie zwraca się do Horacego. Jedynie w polskim wierszu metapoetyckim

¹ Por. G. Showerman, *Horace and His Influence*, Boston 1922, s. 105.

² *Ibidem*.

³ Por. C. Maddison, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore 1960, s. 39–141 (*Humanist Ode*).

nazwał wenuzyjskiego poetę sprawcą „łacińskich, słodko brzmiących nici”, a jego pieśni – „nad złoto droższymi”. Zauważmy, że „grata lyrae fila” wymienienia także Petrarka w swoim liście poetyckim do Horacego (*Fam.* XXIV 10). I jakkolwiek Kochanowski nie wytyczył nigdy w swojej twórczości takiego programu horacjańskiej imitacji, jaki wskazuje Petrarka, w swojej praktyce imitacyjnej postępuje, jak się wydaje, ściśle za tym właśnie programem. Jego liryka, zarówno polska, jak i łacińska, jest po prostu prześlągnięta duchem Horacego. Jak wiadomo, wartości spod znaku *aequa mens* czy *aurea mediocritas* wplatał Kochanowski nie tylko do polskich pieśni i cyklu łacińskich ód, lecz także do *Psalterza*, *Szachów*, *Zuzanny* itp.⁴ Oprócz tego w rozmaitych polskich utworach czarnoleskiego mistrza (*Zgoda*, *Satyra*, *Proporzec*, *Szachy*, *Dziewosłab*, *Fraszki*, *Pieśni*, *Treny* itd.) natrafić można na horacjańskie „inkrustacje”⁵ – krótkie cytaty z Horacego przełożone na polszczyznę, niekiedy nieco przekształcone i wprowadzone w nowe, samodzielnie opracowane konteksty, nierzadko ze zmienioną funkcją⁶. Dialog z łacińskim mistrzem odbywa się zatem – jak u Petrarki – na wielu poziomach i płaszczyznach.

„Program” włoskiego twórcy zakładał jednak przede wszystkim bliskość intelektualną i emocjonalną, a dopiero potem strukturalną i formalną. Horacjanizm rodzi się z urzeczenia, które pod piórem Petrarki nabiera cech erotycznej niemal fascynacji – uczucia, które rodzi poezja Wenuzyjczyka określone zostały jako *dulcis acerbitas*, ‘słodka gorycz’ (co przywodzi na myśl rozkosze tego świata) albo ‘słodka udręka’ (co odpowiada ściśle Petrarkowskiej idei miłości). Otóż dla renesansowych humanistów, a dla Kochanowskiego w szczególności, jest Horacy przede wszystkim poetą bliskim:

⁴ Por. E. Buszewicz, *Quadrupedum pudor, czyli czego Sarbiewski mógł się nauczyć od łacińskiego Kochanowskiego*, [w:] *Studia Classica et Neolatina*, t. VIII, Gdańsk 2006, s. 175–183.

⁵ Tak je określił i sumiennie wyliczył Andrzej Lam, *Horacy Kochanowskiego*, aneks, [w:] Horacy, *Dzieła wszystkie*, Otto Vaenius, *Emblematy horacjańskie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2010, s. 470–480. Spośród tych utworów wyłączony został *Psalterz Dawidów*, wcale tych inkrustacji niepozabawiony.

⁶ *Ibidem*, s. 470. „Wydaje się oczywiste, że Kochanowski znał utwory Horacego, przynajmniej znaczną ich część, na pamięć, i swobodnie korzystał z tego zasobu, raz zachowując wiernie wybraną formułę, innym razem przeksztalcając ją według upodobania i potrzeb własnego tekstu; niezwykle wynalazczość językowa podsuwała mu każdorazowo wielość polskich formuł, które przyoblekały te echa w słowa”.

Wergiliusz pozostał tym, którego się podziwiał, ale Horacy stał się przyjacielem. Wergiliusz pozostał przewodnikiem, ale Horacy stał się towarzyszem. „Wergiliusz – jak powiedział Oliver Wendell Holmes – był przedmiotem czci osiągającej niemal wymiar religijnego kultu, ale często znajdował się na półce, podczas gdy Horacego miał studiujący na stole, pod ręką”⁷.

2. *Lyricorum libellus*. Polifonia i finezja

Nowsza dyskusja filologiczna na temat tomu *Lyricorum libellus* obejmuje przede wszystkim prace Janusza Pelca⁸, Józefa Budzyńskiego⁹, Andrzeja Wójcika¹⁰, Zofii Głombiowskiej¹¹, Jacqueline Glomski¹² i Alberta Gorzkowskiego¹³. Nie wszystkie jednak w tym samym stopniu odsłaniają oblicze ujawniającego się w tym zbiorze horacjanizmu¹⁴. Janusz Pelc nie

⁷ G. Showerman, *op.cit.*, s. 105–106. (“Virgil remained the admired, but Horace became the friend. Virgil remained the guide, but Horace became the companion. ‘Virgil – says Oliver Wendell Holmes – has been the object of an adoration amounting almost to worship, but he will often be found on the shelf, while Horace lies on the student’s table, next his hand’”).

⁸ J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980, s. 333–377. Komparatystyczne ujęcie *Pieśni ksiąg dwoich* oraz *Lyricorum libellus* zdecydowanie szerzej traktuje o poezji polskiej; *Lyricorum libellus* ginie w jej cieniu. Badacz zwraca uwagę na niektóre wyróżniki tomu łacińskiego, np. mniejszą proporcjonalnie liczbę ód będących erotykami, a większą – posiadających konkretnych adresatów dających się określić jako przyjaciele poety.

⁹ J. Budzyński, *Horacjanizm w liryce polsko-łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985, s. 53–90 (rozdział *Jan Kochanowski horacjanista*).

¹⁰ A. Wójcik, *Jana Kochanowskiego Lyricorum libellus (Ody społeczno-polityczne i ody do przyjaciół)*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” VII (1988), s. 213–228.

¹¹ Z. Głombiowska, *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.

¹² J. Glomski, *Historiography as Art. Jan Kochanowski’s “Lyricorum libellus” (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, ed. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993.

¹³ A. Gorzkowski, *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*, Kraków 2004, s. 173–189.

¹⁴ Ostatnio nieco uwagi poświęcił temu zbiorowi Rolf Fieguth, *Francuskie i polskie gniewy, żale i śpiewy. O erotykach Philippe’a Desportes’a i „Lyricorum libellus” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 104 (2013), z. 3, s. 39–67. Badacz rozpatruje zbiór Kochanowskiego głównie w kontekście polityczno-kulturowym, opatrując bohaterów swego artykułu

zajmuje się właściwie tym zjawiskiem jako takim; Jacqueline Glomski widzi wpływ Horacego przede wszystkim w perspektywie strukturalno-formalnej. Albert Gorzkowski, śledząc retoryczne *topoi*, wiąże z Horacym głównie miary wierszowe i sporadycznie wychwycone motywy (jak np. *otium sub arbore*) lub idee (np. wpisywania „pieśni eolskiej” w nurt poezji łacińskiej)¹⁵. Elementy poważnej dyskusji nad horacjanizmem zbioru *Lyricorum libellus* występują przede wszystkim u Józefa Budzyńskiego i Zofii Głombiowskiej. Budzyński dostrzega w horacjanizmie *Lyricorum* realizację *credo* poetyckiego Pietra Bemba, zalecającego „obranie jednego wzoru dla określonego rodzaju literackiego, naśladowanie go bez wzbraniania się od pożyczek oraz postępowanie ze swobodą prawdziwego twórcy”¹⁶. Nazywa ten zbiór „wyjątkowym rozdziałem imitacji renesansowo-humanistycznej”

znamiennymi peryfrazami („poeta, który popadł w zimno” dla Desportes’a oraz „poeta, który spadł z konia” dla Kochanowskiego). Całą koncepcję ideową cyklu Kochanowskiego czyta w perspektywie rozczarowania Henrykiem Walezym, co może być tyleż fascynującym i inspirującym, ile kontrowersyjnym sposobem lektury. Przede wszystkim jednak interesują go koncepcje komponowania cykliw lirycznych i w tym kontekście nazywa opcję Kochanowskiego „humanistycznym czy też horacjańskim manieryzmem”; sama ta formuła może sugerować, że kwestia horacjanizmu nie ma tu pierwszorzędного znaczenia. Refleksja nad związkami zbioru Kochanowskiego z liryką Wenuzyjczyka sprowadza się tu właściwie do wyciągania konkluzji interpretacyjnych z zastosowanych przez poetów miar wierszowych (s. 55, 59) czy przywoływania Horacjuszowych wzorów dla poszczególnych ód, zwłaszcza za Głombiowską dla ody XI *Quadrupedum pudor*... (s. 61). Zamieszczona w konkluzji formuła, za pomocą której Fieguth charakteryzuje zasady konstrukcji zbioru *Lyricorum libellus*, „po łacinie, w stylu manieryzmu humanistycznego, gdzie dowcip docinków politycznych i porządek myślenia, poetyzowania i komponowania wyłania się stopniowo ze sprzeczności, ostrych kontrastów, paradoksów oraz wolt tematycznych” (s. 66), nie odnosi się w żaden szczególnie sposób do związków z twórczością Wenuzyjczyka.

¹⁵ Por. A. Gorzkowski, *op.cit.*, s. 187–189.

¹⁶ J. Budzyński, *op.cit.*, s. 54. Por. P. Bembo, *De imitatione ad Picum Mirandulam*, Basileae 1518. W kontekście całej dyskusji Bemba z Gianfrancesco Pico della Mirandola, szerzej omówionej przez Agnieszkę Fulińską, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 116–131, trudno utożsamiać postawę Kochanowskiego z dyrektywami Bemba, zwolennika cyceronianizmu i wergilianizmu, dla którego podstawowym założeniem imitacji jest „bezpośredni związek pisarza z naśladowanym modelem, związek oparty jednak nie na duchowym pokrewieństwie, jak u Pica, ale na dosłownym – fizycznym można rzec – obcowaniu z tekstem” (s. 125). Dla Bemba „nie ma [...] nic bardziej absurdałnego niż próba zawarcia różnorodnych form i gatunków wymowy w jednym”, co wydaje się skrajnie odmienne od postawy samego Horacego, a także Kochanowskiego. Zdecydowanie bardziej pokrewna Kochanowskiemu wydaje się wizja imitacji/emulacji opatrzona metaforą pszczoły, kreowana przez Pica, w myśl którego „[o tych], którzy

w twórczości Jana z Czarnolasu¹⁷. Jeden z przejawów horacjanizmu widzi w przemienności zespołów tematycznych (ód okolicznościowo-patriotycznych, refleksyjnych i erotyczno-biesiadnych), a najbliższa koncepcji cyklu Kochanowskiego wydaje mu się księga IV *Carminum*¹⁸. Snując swe refleksje nad horacjanizmem zbioru, badacz odbiega niekiedy od głównego zagadnienia, wskazując np. „elementy językowo-stylistyczne patriotyzmu” (s. 67) czy zapuszczając się w oceny warsztatu elokucyjnego poety. Znajdujemy tu jednak niejednokrotnie próby wskazania horacjańskich wzorów naśladowanych mniej lub bardziej swobodnie przez Jana z Czarnolasu, często tzw. analogii tematycznych, jak np. między *Odą* 1, wzywającą Henryka Walezego do Polski, a C. IV 5, *Divis orte bonis*, nakłaniającą Augusta do przyspieszenia powrotu do Rzymu (s. 67). Już na przykładzie tej ody można zaobserwować finezyjną polifonię imitacji, określoną przez Budzyńskiego jako „duża kultura literacka twórcy”, pozwalająca zachować oryginalność autorską w kontekście *imitationis antiquorum*¹⁹. Podobnie polifoniczna, choć posiadająca podstawowy wzorzec w hymnie do Fortuny Antyjskiej, wydaje się *Oda* 4 (s. 70–71)²⁰. Nawet jeśli utwór posiada łatwo identyfikowalny model w księgach *Carminum*, często wzbogacony zostaje o wiele innych, słownikowych czy tematycznych, elementów Horacjańskich, co przynosi w rezultacie nowość i swoistą oryginalność utworu (Budzyński podkreśla to zwłaszcza w *Lyr.* 5, s. 71–73)²¹. W niektórych przypadkach (*Oda* 7) technikę imitacyjną nazywa badacz horacjańską kontaminacją. Nieraz zaś trudno wskazać wyraźniejsze modele Horacjańskie dla ód z *Lyriconum*, które łączy ze spuścizną Wenuzyjczyka jedynie

czerpią z własnego umysłu i którzy z wielu zalet wymowy innych sporządzają jedno jakby ciało, można powiedzieć, że najlepiej naśladują, a nie kradną albo żebrzą” (s. 129).

¹⁷ J. Budzyński, *op.cit.*, s. 63.

¹⁸ *Ibidem*, s. 64–65. Polemizuje natomiast (s. 88–89) z upatrywaniem w tzw. odach rzymskich głównego modelu imitacyjnego czarnoleskiego poety, ku czemu skłaniał się np. Tadeusz Sinko, a za nim Bronisław Nadolski czy Wacław Walecki.

¹⁹ Oprócz pokrewieństw z „odami rzymskimi” oraz innymi odami Horacego z wszystkich czterech ksiąg cyklu odnotowano tu *similia* z Propercjusza, Owidiusza, Wergiliusza i Seneki (por. J. Budzyński, *op.cit.*, s. 67).

²⁰ Podobnie *Lyr.* 8 naśladuje C. I 29.

²¹ Przy sposobności wskazano tu inną znamioną cechę horacjanizmu *Lyriconum*, obecną również w polskich *Pieśniach*, mianowicie paralelizm tematyczny, czyli odpowiedniość obrazów przyrody względem rzeczywistości ludzkiej, zwaną przez innych badaczy za Umberto Eco „pejzażem semiotycznym”. Por. J. Danielewicz, *Pejzaż semiotyczny w pieśniach Horacego*, „Eos” 63 (1975), s. 297–302.

kilka pokrewieństw i jakieś *nescio quid* – jak w *Odzie 6*²². Jako osobliwość cyklu postrzega Budzyński *Odę 2 (In deos falsos)*, utkaną głównie z Horacjańskiego słownictwa, ale pozwalającą mówić „językiem Rzymian, lecz nie jak Rzymianin, a nawet już tym razem nie jak typowy humanista renesansowy[?]”. Ogólnie rzecz biorąc, Budzyński uważa cykl *Lyricorum* za dzieło charakteryzujące się techniką imitacyjną typową dla dojrzałego klasycyzmu (renesansowego), obejmującą nie tylko sprawność wersyfikacyjną, lecz także twórcze naśladownictwo językowo-stylowe, pozwalające umieścić Horacjańskie elementy tematyczne, strukturalne i stylistyczne w nowym kontekście społecznym i ideowym²³; dodalibyśmy – pozwalające uczynić z nich środek wyrazu własnego głosu. Głos ten ujawnia się jednak w opinii Budzyńskiego w odach łacińskich zdecydowanie „sztucznie” niż w polskich *Pieśniach*, których horacjanizm wydaje się badaczowi bardziej „naturalny” i „swobodny” (s. 87).

Trafniej, jak się wydaje, choć również nie bez pewnego schematyzmu, postrzega imitację horacjańską *Lyricorum* Zofia Głombiowska, w żaden sposób zresztą nie wchodząc w dialog z propozycjami Budzyńskiego. Zdaniem badaczki istotną cechą horacjanizmu łacińskiego zbioru ód jest duch oryginalności, manifestujący się w ten sposób, że pomimo istnienia dla niektórych *Lyricorum* odpowiedników w określonych odach Horacego nie ma tu właściwie ani przeróbek, parafraz czy parodii, ani kontaminacji²⁴, nie ma nawet nadmiaru charakterystycznych Horacjańskich zwrotów wprowadzanych tak często sygnalnie przez poetów nowołacińskich²⁵. Jest to horacjanizm z ducha, a nie litery. *Carmina* Horacego traktowane są jako wzór wskazujący, „jak ukształtować odę o charakterze podniosłego monologu lirycznego, jak łączyć w jednym utworze dwóch adresatów, jak wiązać w ramach jednej ody różne typy struktur językowych”²⁶, wszystko to zaś przy zachowaniu podstawowych tendencji Horacego – dążenia do konkre-

²² J. Budzyński, *op.cit.*, s. 72–73. Oryginalność dostrzega badacz również w *Lyr.* 10 (s. 84).

²³ *Ibidem*, s. 89–90.

²⁴ Por. Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 200.

²⁵ *Ibidem*, s. 177–179. Badaczka powołuje się na praktykę poetycką Stefana Doleta, Geronima Alessandra, Ioannesa Secundusa, Konrada Celtisa, Andrei Navagera.

²⁶ *Ibidem*, s. 196–197. Zwraca się uwagę np. na łączenie narracji z modlitwą czy opisu z retoryczną przemową do obywateli i wezwaniem do Boga. Przykłady różnorodnych adresatów w jednej odzie to np. koń i nimfa (*Lyr.* 11) itp.

tu (poprzez imiona własne precyzyjnie określające miejsce, czas i sytuację) oraz posługiwania się formą zwrotu do drugiej osoby.

Ponieważ i Budzyński, i Głombiowska poświęcili nieco uwagi *Odzie 11 (Na konia)* – przy czym można na tej podstawie wyodrębnić dwie dośyć rozbieżne wizje horacjanizmu Kochanowskiego w *Lyricorum* – spróbuję posłużyć się tą odą jako modelowym przykładem uwydatniającym celność spostrzeżeń Głombiowskiej. Budzyński dostrzega w tym utworze bogactwo odwołań mitologicznych, swobodne i nieczęste przywoływanie słownikowych i stylistycznych reminiscencji Horacjańskich, nawiązanie do kilku pieśni rzymskiego poety ze szczególnym uwzględnieniem *C. II 13*. Doszukuje się ponadto w utworze części „Horacjańskiej” (inspirowanej *C. II 13*) i „oryginalnej” (poświęconej „nimfie życia”). Widzi tu dość sztuczne i niezbyt zręczne naśladowanie wzoru, nadmiar „uczonej liryzacji” i rążący powrót do punktu wyjścia, podczas gdy „w odzie Horacego zwrot do przekłętego drzewa [...] przesłonięty wyekspozowaniem osoby «ogrodnika», który owo drzewo na taką hańbę posadził, nie razi naiwnością i sztucznością, zwłaszcza że dalej przechodzi – po niespodzianej możliwości nawiedzin podziemia cieni i niechybnego spotkania tam duchów poetów – w wysławianie mocy pieśni Alkajosa”²⁷.

Głombiowska również podkreśla obfitość erudycji mitologicznej we wspomnianej odzie, ponadto zaś stwierdza, że można ją określić mianem wariacji na Horacjuszowy temat. Jednak – jak podkreśla badaczka – nawiązując do ód *II 13* i *III 8*, nie dokonuje Kochanowski wyraźniejszych zapożyczeń z owych tekstów, co więcej, „jest jakby chęć wykazania samodzielności przez odmienne ujęcie tego samego motywu [...], demonstracyjne zaznaczenie własnej odmienności i własnej erudycji”²⁸. Uczona znalazła się tutaj blisko określenia istoty subtelnej gry prowadzonej przez Kochanowskiego z horacjańskimi motywami i ideami. Jako wytrawny czytelnik Horacego Kochanowski świetnie znał reguły tej gry, bo poeta z Wenuzji zwykł był się wdawać w intertekstualne zabawy nie tylko z cudzą, lecz także z własną twórczością.

Aby spróbować zrozumieć technikę imitacji Horacjańskiej Kochanowskiego, dokonajmy wpieryw (pod przewodnictwem Gregsona Davisa²⁹) retorycznej analizy struktury *C. II 13*.

²⁷ J. Budzyński, *op.cit.*, s. 82–83.

²⁸ Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 200–201.

²⁹ G. Davis, *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991, s. 78–89.

Pieśń Horacego zlorzecząca drzewu liczy dziesięć strof alcejskich. Można ją podzielić na dwie części pięciostrofowe (A, B), w których obrębie da się przeprowadzić kolejny podział na całości trójstrofowe (A1, B1) oraz dwustrofowe (A2, B2). W częściach A oraz B daje się zauważyć kontrast między *pietas* a *impietas*. Sferę *impietas* reprezentuje niegodziwy plantator drzewa, *pietas* – gospodarz. Dotyczy to części A1, A2 ma charakter gnomiczny. W części B linia graniczna pomiędzy *pietas* a *impietas* przebiega między B1 a B2 – w B1 ukazano dostojne cienie poetów w Podziemiu, w B2 – potępionych skazańców. W ten sposób kompozycja utworu pomimo polaryzacji zyskuje charakter ramowy i domknięty – na początku umieszczony został domniemany ojcobójca, który zasadził drzewo, na końcu – potępienicy z Tartaru, w tym Tantal, określony tu antonomazją „Pelopis parens” (‘ojciec Pelopsa’). Dążenie Kochanowskiego w odzie *In equum* do kompozycji zamkniętej nie wydaje się więc „rażące”, choć czarnoleski poeta rezygnuje z tak precyzyjnej struktury stroficznej na rzecz wiersza alkmańskiego. Jest to zgodne, jak się wydaje, z podjętą tu przez poetę grą znaczeń; chód konia nazwano „krokiem przemianym” (*alternare pedem*), nawiązując zapewne zarazem do alternacji metrycznej. Użycie takiego wzorca mogło się też wiązać ze świadomością, że tetrametr „łamię” heksametr, podobnie jak potknięcie się konia zakłóca równomierny tętent kopyt³⁰. Również dyspozycja ody *Na konia* pozostaje przez cały czas w dialogu z Horacym. *Maledictio* niefortunnemu rumakowi obejmuje pierwszych 12 wersów; wizja możliwej wyprawy do Podziemia – osiem następnych, sekcja gnomiczna („złote myśli” o nieuchronności śmierci) – 6 kolejnych, dziękczynienia dla tajemniczej nimfy – 14 oraz wyrok na konia – 4. Mamy zatem pięć segmentów. W pierwszym, podobnie jak Horacy, bawi się Kochanowski topiką inwektywy. W drugim – pozostaje w sferze *impietas*, nakreślając (demonstracyjnie inny niż u Wenuzyjczyka)

³⁰ Horacy eksperymentował w podobny sposób w C. I 3. Jak zauważa L.P. Wilkinson, Horacy przyzwyczają nas przez 28 wersów do tego, że kadencja w zdaniu czy jakiejś jego części wypada na końcu dystychu, po wierszu asklepiadejskim. Łamię jednak ten rytm, gdy zaczyna mówić o śmierci. Tu zdanie kończy się po glikoneju. Wiersz zdaje się naśladować przemianę ludzkiego losu po śmiałym postępku Prometeusza i nieroztropnym uczynku Pandory. Życie, niegdyś długie, stało się znacznie krótsze; śmierć wdarła się brutalnie i skróciła perspektywę, „przyspieszyła krok”, podobnie jak wiersz: „Post ignem aetheria domo / Subductum macies et nova februm / Terris incubuit cohors / Semotique prius tarda necessitas / Leti corripuit gradum”. Por. L.P. Wilkinson, *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1968, s. 145.

obraz Podziemia, w którym przebywają przede wszystkim bohaterowie kojarzący się nieszczęśliwie z koniem (Faeton, Bellerofon, Hipolit itp.) Niezwykle ciekawa jest sekcja gnomiczna, poświęcona śmierci i (podobnie jak w poezji Horacego) włączająca śmiertelność w obręb tematów akceptowanych przez pojemny gatunek liryczny:

Omnibus inque locis passim natura dolosi
Insevit mala semina leti,
Quae mortalis ubi pes institit, hostia saevo
Confestim nova sternitur Orco³¹.

Wersy te w rozbudowanej metaforze zgrabnie łączą Horacjański obraz hipotetycznej śmierci z powodu drzewa, a więc „z nasienia” (czy z rozsady), z czarnołoską wizją możliwego zgonu na drodze, z powodu niefortunnego „nastąpienia”. Segment czwarty wydaje się swoistym „implantem” w tkanekę tekstu, jest jednak wysoce uzasadniony w kontekście naczelnej idei C. II 13, w której, jak stwierdza Davis, uniknięcie przedwczesnej śmierci i obraz Podziemi stanowią jedynie pretekst do przedstawienia wizji własnej nieśmiertelności jako poety. Tu zatem pojawia się obraz uratowania przez tajemniczą nimfę, tu też zaczyna się prawdziwa gra z Horacjańskimi ideami. Kojarzy się to z rozmaitymi „mitami autobiograficznymi” Wenuzyczka, zwłaszcza z obrazem uniesienia poety przez Merkurego z pola bitwy pod Filippi, nakreślonym w C. II 7, opieki Fauna w C. II 17, a także opieki Muz roztaczanej nad ich wieszczem, przedstawionej obrazowo pod postacią gołębi w C. III 4. Końcowa refleksja Kochanowskiego jest projekcją ofiary złożonej tajemniczej bogini (co znów prowadzi nieuchronnie do skojarzeń z Horacego ołtarzami ku czci Wenus, np. C. I 19). Daje się tu widzieć bardzo dojrzałe rozumienie poezji Horacego, gdyż, jak stwierdza Davis, „Merkury (z Faunem), Kaliope (z Muzami) oraz Bachus są wymieniane w obrębie funkcji ratowniczych i każdy epizod nabiera znaczenia jedynie w odniesieniu do swego emblematycznego charakteru”³². Zakończenie utworu natomiast powraca, jak się wydaje, do tak charakterystycznego dla Horacego dystansu, a zarazem, jak już zauważyła Głombiowska, umieszcza

³¹ W przekładzie: „Wszędzie, we wszystkich miejscach natura zasiała nasiona podstępnej śmierci; gdy na nie nadeptnie ludzka noga, złożona zostaje nowa ofiara dla srogiego Orkusa”. Podkreślenia – E. B.

³² G. Davis, *op.cit.*, s. 89.

antycznie stylizowaną całość w konkretnym polskim kontekście (kopalnia soli)³³. W *Odzie* 11 zyskujemy zatem próbkę kunsztownej, polifonicznej i finezyjnej imitacji horacjańskiej, jaka charakteryzuje w gruncie rzeczy cały tomik *Lyricorum*.

3. Między gatunkami

Kochanowski podąża w *Lyricorum libellus* po śladach wenuzyjskiego mistrza nie tylko w zakresie imitacji form, lecz także idei; okazuje się również znakomitym jego uczniem pod względem swobodnego operowania konwencjami gatunkowymi, w wyniku czego jego utwory liryczne wchłaniają motywy bukoliczne, epickie, epigramatyczne itp.³⁴ Dlaczego zatem nie należałoby się spodziewać horacjanizmu w innych niż ody utworach łacińskich Jana z Czarnolasu? Jak podkreśla Głombiowska, „Horacy na poezję Kochanowskiego wywarł wpływ przemożny, sięgał poeta polski do jego *Carmina* na każdym niemal kroku”³⁵. Nie tylko polski, dodajmy, ale i łaciński. Horacjanizm (w bardzo kunsztownej formie) przejawia się w łacińskiej twórczości Kochanowskiego również w *Elegiach* i *Foricoeniach*. Niektóre jego aspekty przywoływał już w swych badaniach Albert Gorzkowski, zwracając uwagę np. na szereg motywów i toposów horacjańskich w *El.* II 2, na czele z „*Vita brevis longam spem non amat, abice curas, / Qui sapis; effusis labitur annus equis*”³⁶. To rzeczywiście swoista *epitome* C. I 11 z przymieszką C. IV 7. Podobne nuty mogą nas uderzyć choćby w sympotycznym epigramie *In Bacchum* (*For.* 15): „*Cui fas futura scire est? / Incerta vita nostra est*”³⁷ itp.

Nie chodzi jednak tylko o to, żeby spostrzegać, iż w *Elegiach* znajdują się „*loci Horatiani*”, w celu stwierdzenia, że świadczą one np. o dobrej zna-

³³ Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 201.

³⁴ Por. S. Harrison, *The Literary Form of Horace's Odes*, w: *Horace, l'oeuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, ed. W. Ludwig, Vandoeuvres 1993, s. 131–162. Por. też idem, *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford 2007, s. 168–206.

³⁵ Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 167.

³⁶ W przekładzie Grzegorza Franczaka: „Krótkie życie nie lubi długiej nadziei: porzuć troski kto mądry, bo rok biegnie na chżyżych rumakach.” Por. A. Gorzkowski, *op.cit.*, s. 120–121.

³⁷ W przekładzie: „Któż może znać rzeczy przyszłe? Życie nasze jest niepewne”.

jomości liryki Horacego już w okresie padewskim³⁸. Spróbujmy poszukać bardziej wyrafinowanej inspiracji liryką Horacego i odwołać się do elegii otwierającej trzecią księgę *Elegiarum libri IV (Rursus ad arma redis...)*. In-tertekstualna gra z Horacym wydaje się tu oczywista już od pierwszych wersów:

Rursus ad arma redis, pharetrati mater Amoris,
Nulla tibi mecum pax diuturna placet.
Vix bene convaluit primo de vulnere pectus,
En iterum saevus cor mihi fixit Amor.
Parce, precor, primae ludum revocare iuventae,
Insanisse semel sit, Cytherea, satis³⁹.

Chociaż ukazanie miłości jako walki pozostaje w zgodzie z konwen-
cjami elegii miłosnej, w której na różne sposoby pojawia się topos *militia
amoris*⁴⁰, a u Tibullusa znajdujemy skierowane do Wenery błaganie: „At

³⁸ Por. np. J. Budzyński, *op.cit.*, s. 62. Tam też wskazano „miejsce Horacjańskie” w *Foricoenium* 80 zestawionym z C. III 1, 3. Warto zaznaczyć, że w *Foricoeniach* badacze rzadko wypatrują „loci Horatiani” – niedawno opublikowany artykuł Moniki Szczot „*Foricoenia*” Jana Kochanowskiego – w *kręgu gatunkowej i tematycznej varietas*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, oprac. K. Meller, Warszawa 2009, s. 161–173, w ogóle nie odwołuje się do tego kontekstu. Sporadycznie wspominają toposy, motywy i inspiracje horacjańskie autorzy niektórych studiów zebranych w tomie *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foriceniach” i „Fraszkach” Jana Kochanowskiego*, oprac. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, np. E. Buszewicz, *Wielcy i mali poeci w „Foriceniach” Jana Kochanowskiego* (s. 51–80); F. Cabras, *W dialogu z tradycją. Łacińskie źródła foricenum* 42 i 52 (s. 81–92); W. Ryzek, „*Domi et foris cenare*”. *O jednej z gier językowych Jana Kochanowskiego* (s. 25–50). Bardzo skrupulatnie wymienia miejsca Horacjańskie w *Elegiach* A. Lam, *op.cit.*, s. 480–485. Wylicza takich inspiracji 28, zwracając przy tym uwagę, że „w elegiach [...] Kochanowski rzadko przejmując dosłowne zwroty w poezji Horacego, często je natomiast parafrazuje i stosuje podobne chwytów kompozycyjne. [...] Wzory Horacjańskie występują tu jako szablony, które bawią adepta wysokiej sztuki poetyckiej, nierzadko w odmiennym zastosowaniu funkcjonalnym, jako praktyka zwana wówczas «parodią». Polegała ona na zmianie relacji między stylem a przedmiotem w sposób intencjonalnie «niestosowny» pod względem estetycznym, bądź na wprowadzeniu treści niemieszczącej się w horyzoncie wartości oryginału, a dzięki jego autorytetowi uwznioślonej” (*ibidem*, s. 480–481).

³⁹ W przekładzie: „Znów stajesz do boju, matko uzbrojonego w strzały Amora. Nie podobą ci się długotrwały pokój ze mną. Serce ledwo ozdrowiało z pierwszej rany, a oto znów srogi Amor przeszył mą pierś. Poniechaj, proszę, przywoływania igraszek pierwszej młodości. Cyterejko, niechaj jednego wystarczy szaleństwa”.

⁴⁰ Por. R.O.A.M. Lyne, *Propertius and Tibullus. Early Exchanges*, [w:] *idem, Collected Papers on Latin Literature*, New York 2007, s. 251–282; na temat zastosowań toposu *mili-*

mihi parce, Venus: semper tibi dedita servit / Mens mea: quid messes uris acerba tuas? ”⁴¹, wstępna partia elegii Kochanowskiego podąża zarówno inwencyjnie, jak i argumentacyjnie, za C. IV 1 Horacego (oba utwory mają zresztą inicjalny charakter w ramach książki⁴²). Mamy tu do czynienia z zasygnalizowaniem niespodziewanego i przedsięwziętego w niestosownym czasie ataku bogini miłości, a także z podkreśleniem dojrzałości i stateczności „ja” lirycznego, broniącego się przed mocą uczucia:

Intermissa, Venus, diu
 rursus bella moves, parce, precor, precor.
 non sum, qualis eram bonae
 sub regno Cinarae, desine, dulcium
 mater saeva Cupidinum
 circa lustra decem flectere mollibus
 iam durum imperiis; abi,
 quo blandae iuvenum te revocant preces⁴³.

Na dialog obu utworów wskazują także formuły słowne (*rursus, parce, precor, mater*), zwłaszcza zaś cała formuła *parce, precor* – bardzo dobitnie nawiązująca do Horacego, a zarazem niepowielająca jego myśli, bo Kochanowski umieszcza czasownik *parcere* w nieco innym kontekście semantycz-

tia amoris – zwłaszcza s. 261 i nast. Znakomite porównanie miłości do służby żołnierskiej przeprowadził Owidiusz w *El. I 9* („Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido...”).

⁴¹ Tib *El. I 2*, 98–100. W przekładzie: „Lecz oszczędź mnie, Wenus! Moje serce zawsze było ci oddane. Dlaczego w swej srogości palisz swe własne żniwo?”.

⁴² Horacjański charakter retoryki w *El. III 1* widać jeszcze wyraźniej, kiedy weźmie się pod uwagę elegię kończącą drugi cykl z *Elegiarum libri duo*. Jest to w tym zbiorze *El. II 11*, pożegnanie z Wenerą i z „Lidią”: „Nil mihi sit tecum, Venus, amplius! En age vectes, / En age nocturnas accipe, diva, faces!”. W kontekście tej „odprawy” bardziej uzasadniony retorycznie jest pierwszy wers *El. III 1*: „Rursus ad arma redis, [...] mater Amoris...”. Horacy, podejmując na nowo liryczną poezję miłości, w *C. IV 1* zaczyna od pozornej *recusatio*, nawiązując do szumnego złożenia broni, a zarazem lutni, do pożegnania z miłosnymi wojnami i wierszami, z rekwizytorium *militiae amoris* (pochodnie, łuki, łomy), a także z dumną Chloe („Vixi puellis puer idoneus / et militavi non sine gloria; / nunc arma defunctumque bello / barbiton hic paries habebit...”, *C. III 26*).

⁴³ Hor *C. IV 1*, 1–8. „Więc znowu chcesz, Wenero, wszczynać / przerwane dawno wojny? Oszczędź, proszę, proszę, / ja już nie jestem, jakim byłem, / pod władzą cnej Cynary, więc przestań, słodziutkich / matko okrutna Kupidynów, / bo nie łatwo ulegać rozkosznym rozkazom, / gdy dziesięć piątek mija; odejdz, gdzie przyimline wzywają cię prośby młodzieży”; Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Warszawa 1996, s. 104.

nym i syntaktycznym (nie ‘oszczędzać, litować się’, lecz ‘zaniechać, zaprzestać’ z infinitiwem).

Następnie, zdawałoby się, drogi poetów się rozchodzą. W drugiej części C. IV 1 Horacy odsyła Wenus pod inny adres, do domu młodszego Paulusa Maksimusa; w części ostatniej zaś, po ostentacyjnym zadeklarowaniu braku zainteresowania miłością, eksploduje lirycznym wyznaniem namiętności do obojętnego Liguryna; znajduje ona ukojenie tylko w sennych marzeniach. Tymczasem elegia Kochanowskiego przynosi w dalszym ciągu refleksje nad sytuacją polityczną i ewentualnością wojny z Moskwą: strategię retoryczną „odpierania wroga” przenosi czarnoleski poeta na innego adresata – nieprzyjaciela zbrojnego nie w alegoryczny, lecz w rzeczywisty oręż, „Moskwicina”. To do niego, nie do Wenery, skierowane jest wezwanie „flecte pedem retro”. Pełni ono jednak tę samą funkcję co u Horacego – zwodniczej retardacji⁴⁴. U Wenuzyjczyka prowadzi ona do odsłonięcia miłosnego dramatu, u Kochanowskiego – do zadeklarowania wewnętrznego konfliktu serca, który nie jest z konieczności skazany na klęskę: „At mihi nil opus est externum quaerere bellum, / Intus adest hostis, qui mea corda ferit. / [...] Tu tamen, o pro qua bellum gerit ipsa Dione, / Pasiphile, paci non inimica veni!”⁴⁵. Ostatnia część elegii zawiera zatem deklaracje położone niejako „wbrew” czy „na przekór” Horacemu; przewija się tu *quodlibet* Tibullusowych motywów, zakończonych typową dla tego elegika wizją miłości sięgającej po, a nawet poza grób: „Tecum, Pasiphile, liceat mihi vivere et olim / In gremio vitam deposuisse tuo”⁴⁶. W ten sposób refleksja całkowicie zgodna nie tylko z konwencją elegijną, ale również z tradycją Tibullusa (i częściowo Propercjusza) została wpisana w Horacjański schemat retoryczny.

⁴⁴ W odniesieniu do C. IV 1 zwrócił na to uwagę N.E. Collinge, *The Structure of Horace's Odes*, London 1961, s. 81.

⁴⁵ „Nie ma sensu, bym szukał zewnętrznej wojny – mam wewnątrz wroga, który godzi w me serce. Ty zaś, Pazyfilo, w imieniu której bój toczy sama Wenus, przybądź jako przyjaciółka pokoju”.

⁴⁶ „Z tobą, Pazyfilo, niechaj mi żyć będzie dane, i kiedyś oddać ducha na twym łonie”. Na temat koncepcji miłości dozgonnej u Tibullusa por. O. Lyne, *op.cit.*, s. 251–282.

4. Między słowami, między wierszami...

Dojrzałość imitacji Horacjańskiej Kochanowskiego polega właśnie na tym, że nie realizuje się ona na płaszczyźnie mechanicznego podstawienia formuł słownych, lecz poprzez „myślenie Horacym”, przetwarzanie idei, adaptację obrazów. Dokonuje się to u Kochanowskiego poprzez subtelną grę w tonie tak poważnym, jak żartobliwym. Ton serio obserwować możemy np. we wszczępieniu alegorii okrętu-ojczyzny z *C. I* 14 do *Lyr. 3*, na co zwrócił uwagę już Budzyński⁴⁷. Ton żartobliwy choćby w *Carmen macaronicum*, kiedy uczestniczący w agonie parenetycznym Ziemianin, wchodząc w dialog z materią Wergiliąską (*Georgiki*) i Horacjańską (*Epoda II*), z przymrużeniem oka i z manifestacyjną przekorą deklaruje:

Nulli flecto genu, sum wolnus, servio nulli,
 Gaudeo libertate mea pewnoque pokojo.
 Non expono animam wiatris longinqua petendo
 Lucra neque occido biednum lichwiando człowiekum,
 Nec habeo wielkos, sed nec desidero, skarbos.
 Contentus sum sorte mea własna m que paternis
 Bobus aro ziemiam quae me sustentat alitque.
 Ipsi epulas nati cnotliwaque żona ministrat
 Omne gotowa pati mecum, quodcumque ferat sors⁴⁸.

Horacjanizm łacińskiego Kochanowskiego jest głęboko zakorzeniony w ideach przenikających twórczość Wenuzyjczyka. Z Horacjańskiego – i nie tylko Horacjańskiego – tworzywa, z dostępnej w skarbcu *latinitatis* materii językowej buduje czarnoleski poeta nowe konstrukcje, ogarniające większość „miejsc Horacjańskich”, rozumianych znacznie szerzej niż *simi-*

⁴⁷ J. Budzyński, *op.cit.*, s. 68–69.

⁴⁸ „Przed nikim nie padam na kolana, jestem wolny, nikomu nie służę, cieszę się mą wolnością i pewnym pokojem; nie powierzam swej duszy wiatrom, szukając zamorskich zysków ani nie uciskam biednego człowieka lichwą. Nie mam wielkich skarbów, ale ich nie pragnę. Jestem zadowolony ze swej doli i orzę ojcowskimi wołami własną ziemię, która mnie utrzymuje i karmi. Do stołu podają mi dzieci i cnotliwa żona, gotowa znosić wraz ze mną wszystko, co los zdarzy”. Por. Hor *Ep. 2*: „Beatus ille, qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / paterna rura bobus exercet suis, / solutus omni foenore”.

*litudo verborum*⁴⁹. Kontynuuje zatem w pewnym sensie program naśladowania, jaki wyznaczył wcześniej Petrarca w swym poetyckim liście do starożytnego mistrza. Zwrócił tam wyraźnie uwagę na rozmaite funkcje tej liryki – pochwałę, naganę, szyderstwo, wyznanie miłości itp. – a zwłaszcza na nieśmiertelniający aspekt poezji:

Sculpunt que rigido marmore durius
 Heroas veteres sique forent, novos,
 [...]
 Sic vatum studiis sola faventibus
 Virtus perpetuas linquit imagines⁵⁰.

Przed wszystkim jednak pokazał, że pod piórem Horacego poezja liryczna stała się formą pojemną, uniwersalną i doskonałą, odkrywającą różnorodne scenerie natury i pejzaże literackie, a także umieszczającą człowieka w cyklicznym wymiarze czasu i akceptującą zasadę *varietas* nie tylko w jej formalnym kształcie, lecz także w odniesieniu do świata przedstawionego.

Non me proposito temporis aut loci
 Deflectet facies; ibo pari impetu
 Vel dum feta uterum magna parens tumet,
 Vel dum ros nimis solibus aruit,
 Vel dum pomifero fasce gemunt trabes,
 Vel dum terra gelu segnis inhorruit⁵¹.

Przestrzeń liryczna ukształtowana przez Horacego wydaje się najbardziej stosownym obrazem rzeczywistości, która „i mienić, i musi się psować”. Przenika zatem na różne sposoby do świata nie tylko polskojęzycznej, lecz także łacińskiej twórczości Jana z Czarnolasu.

⁴⁹ Zwraca na to uwagę Z. Głombiowska, *op.cit.*, s. 203–210, mówiąc o Horacjan-
 skich tematach i założeniach filozoficznych w *Lyriconum libellus*.

⁵⁰ „Które [wiersze] rzeźbią trwalej niż w twardym marmurze dawnych oraz nowych
 (jeśli będą) bohaterów [...] Tak dzięki staraniom poetów jedynie cnota zostawia trwale obra-
 zy”. Por. J. Kochanowski *Lyr.* 1 1–4; już Z. Głombiowska (*op.cit.*, s. 207) dostrzegła
 tu wyraz przekonania, że zadaniem poezji jest opiewanie mężów wyróżniających się cnotą.

⁵¹ W przekładzie: „Nie odciągnie mnie od wyznaczonego celu żadne miejsce ani czas –
 z takim samym pójdę zapalem, czy to pęcznieje łono płodnej Natury, czy zbyt ni żar słońca
 pali rosę, czy pergola ugina się pod ciężką od owoców gałęzią, czy gnuśna ziemia drętwieje
 od mrozu”.

Bibliografia

- Bembo P., *De imitatione ad Picum Mirandulam*, Basileae 1518.
- Budzyński J., *Horacjanizm w liryce polsko-łacińskiej renesansu i baroku*, Wrocław 1985.
- Buszewicz E., *Quadrupedum pudor*, czyli czego Sarbiewski mógł się nauczyć od łacińskiego Kochanowskiego, [w:] *Studia Classica et Neolatina*, t. VIII, Gdańsk 2006.
- Buszewicz E., *Wielcy i mali poeci w „Foriceniach” Jana Kochanowskiego*, [w:] *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foriceniach” i „Fraszkach” Jana Kochanowskiego*, oprac. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, s. 51–80.
- Cabras F., *W dialogu z tradycją. Łacińskie źródła foricenium 42 i 52, ibidem*, s. 81–92.
- Collinge N.E., *The Structure of Horace's Odes*, London 1961.
- Danielewicz J., *Pejzaż semiotyczny w pieśniach Horacego*, „Eos” 63 (1975), s. 297–302.
- Davis G., *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, Berkeley 1991.
- Fieguth R., *Francuskie i polskie gniewy, żale i śpiewy: o erotykach Philippe'a Desportes'a i „Lyricorum libellus” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 104 (2013), z. 3, s. 39–67.
- Fulińska A., *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000.
- Glomski J., *Historiography as Art. Jan Kochanowski's „Lyricorum libellus” (1580)*, [w:] *Renaissance Culture in Context. Theory and Practice*, ed. J.R. Brink, W.F. Gentrup, Aldershot 1993.
- Głombiowska Z., *Łacińska i polska muza Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1988.
- Gorzowski A., *Bene atque ornate. Twórczość łacińska Jana Kochanowskiego w świetle lektury retorycznej*, Kraków 2004.
- Harrison S., *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford 2007.
- Harrison S., *The Literary Form of Horace's Odes*, [w:] *Horace, l'oeuvre et les imitations. Un siècle d'interprétation*, ed. W. Ludwig, Vandoeuvres 1993.
- Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa, 2010.
- Lam A., *Horacy Kochanowskiego*, aneks [w:] *Horacy, Dzieła wszystkie*, przeł. i oprac. A. Lam, Pułtusk–Warszawa 2010.
- Lyne R.O.A.M., *Propertius and Tibullus. Early Exchanges*, [w:] idem, *Collected Papers on Latin Literature*, New York 2007.
- Maddison C., *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Baltimore 1960.
- Pelc J., *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980.
- Ryczek W., *„Domi et foris cenare”. O jednej z gier językowych Jana Kochanowskiego*, [w:] *Dobrym towarzyszom gwoli. Studia o „Foriceniach” i „Fraszkach” Jana Kochanowskiego*, oprac. R. Krzywy, R. Rusnak, Warszawa 2014, s. 25–50.
- Showerman G., *Horace and His Influence*, Boston 1922.

Szczot M., „*Foricoenia*” Jana Kochanowskiego – w kręgu gatunkowej i tematycznej varietas, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, oprac. K. Meller, Warszawa 2009, s. 161–173

Wilkinson L.P., *Horace and His Lyric Poetry*, Cambridge 1968

Wójcik A., *Jana Kochanowskiego Lyricorum libellus (Ody społeczno-polityczne i ody do przyjaciół)*, „*Symbolae Philologorum Posnaniensium*” VII (1988), s. 213–228.